



دَرَا سَاتُ عَرَبِيَّةٍ وَإِسْلَامِيَّةٍ
دورية علمية محكمة

يوليو ٢٠١١م

العدد الخامس (٥)

دراسات عربية وإسلامية

السيرة الذاتية وحيوية التناس

دكتور

مجدى أحمد توفيق

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بآداب الفيوم

سؤال النوع :

في عام ١٩٤٥م وضع عبد الرحمن بدوي في كتابه : " الموت والعبقريّة " فصلاً يتعلق بالسيرة الذاتية ، عوّل فيه على أفكار المستشرق المعروف فرانتس روزنتال في درس الفن السيري عند المسلمين . كان هذا الفصلُ تنويجاً لاهتمامٍ متزايدٍ بين المُحدّثين يُعنى بالسيرة الذاتية ، وافتتاحاً للكتابات العربية العلمية التي ستضع هذا النوع الأدبي في دائرة البحث والدراسة، وكان، كذلك ، لحظةً باكراً تقرّر الفنّ السيري بالسياق الروحي لعبقريّة الإبداع . وسرعان ما أُقبل عام ١٩٥٦م بكتابين يُغذيان الحاجة العلمية الجديدة : أحدهما كتاب شوقي ضيف : " الترجمة الشخصية " ، حاول فيه أن يعرض " صور الترجمة الشخصية عند العرب في عصورهم المختلفة ، من العصر العباسي إلى العصر الحديث " ، فكان منهجه تاريخياً خالصاً للتاريخ . والكتاب الآخر كتاب إحسان عباس : " فن السيرة " ، تناول السيرة الذاتية بوصفها "صورة للتجربة الصادقة الحية " ، معولاً على الأمثلة التي اختارها ، مازجاً "بين العرض التاريخي والتحليل غير المستقصي لبعض النماذج " ، وهو، في هذا ، لا يغادر المنهج التاريخي عينه ^٢.

تحدد البدايات ، عادةً، المسارات . حددت هذه البداية مساراً من خطين متوازيين : الأول الفهم النفسي لأدب السيرة الذاتية، والآخر التصور التاريخي الانتقائي له . ومضت البحوث العلمية العربية في هذين المسارين ، يبرزُ المحورُ الثاني فوق الأول في البحوث الأولى، ثم يبدأ المحورُ الأول في مزاحمة الثاني وتخطيه في البحوث المتأخرة . ولقي أدبُ السيرة الذاتية، على وجه العموم ، عناية علمية متقطعة ومتزايدة ^٤ . وبطبيعة الحال اهتمت البحوث العربية، منذ البدايات، باستكشاف النصوص العربية القديمة التي تنتمي إلى الترجمة الذاتية، وتسمح بإعادة قراءة التراث من منظور النوع الأدبي الحديث ^٥ . ومع بداية العقد الأخير من القرن العشرين تزايد الاهتمام بتحليل نصوص

من السيرة الذاتية بوصفها نوعاً من الكتابة التي تتمتع بجدلٍ روحيٍّ ، أو نفسي ، بين الكاتب ونفسه ، أو بينه وبين عالَمه الخاص به ^٦ .

ولكنَّ الجهود المبذولة لدراسة السيرة الذاتية لم تكن مرضيةً بالقدر الكافي من جهة الشعور بأن أدب السيرة الذاتية يستحق جهداً أكبر ، واهتماماً أكبر ؛ فنسمع صوتاً يشكو من أن تراكم نصوص السيرة الذاتية لم يدفع " إلى خلق سجل نقدي حقيقي حول النوع الأدبي وقضاياها الجوهرية " ^٧ ، ونسمع صوتاً ثانياً يشكو من أن السيرة الذاتية في الأدب العربي لم تنظر " بدراسة متكاملة ، تتعرض لظروف نشأتها ، وطبيعتها ، والعوامل المؤثرة فيها ، وتبين ملامح تطورها ، وما تشتمل عليه من عناصر تُميّزها عن الفنون الأدبية الأخرى القريبة منها ، مثل الرواية ، والمذكرات ، واليوميات . " ^٨ . لم تكن هذه الأصوات الشاكية مخطئة كل الخطأ ، وإن تكن لا تنفي وجود دراسات لافتة للنظر حول نصوص السيرة الذاتية ، ولكن الدراسات المتاحة لم تُشع شعوراً بأن المشكلات النظرية للنوع السيري الذاتي قد لقيت حلاً ؛ فلا يزال هناك تداخلٌ غير قليل بين السيرة والترجمة التاريخية ، ثم بينها وبين الرواية ، والمذكرات ، والذكريات ، واليوميات ، بالإضافة إلى الشعور بأن جهاز المفهومات المستخدم لفهم النوع ليس غنياً بالقدر المرغوب . و لا نعد الآن بأن نفيَ بهذه الحاجات العلمية وفاءً كاملاً ، وإنما نسعى ، فحسب ، إلى أن نفتح البابَ لخطة مختلفة في فهم النوع السيري ، ربما تكون أكثر فعاليةً من الأفكار المتاحة التي تولدت عن السير في المسار الذي يشكله المحوران السابقان .

يمكن القولُ إن الطريقة التي يفهم بها الباحثون النوع السيري لا تتفصل عن الاسم الذي نصطلح على أن نسميَ به النوع الأدبي المدروس : السيرة الذاتية ، أو الترجمة الشخصية ؛ فنحن نرى في الاسم - الاسمين كليهما - إشارةً إلى علاقةٍ مزدوجةٍ بين الكاتب والنص ، تتلخص في أن الكاتب إنما يكتب عن نفسه ، لهذا يشترط البعض في الترجمة الشخصية أن

"تَنحَصِرُ في تجارب الكاتب، لا يُضَاف إليها أي تجربةٍ من الخارج، ولا أي حادثة من شأنها أن تضعَ شعاراً أو لثاماً بيننا وبين حقائقه"^٩، كأن الكاتب لا يكتب عن نفسه حين يكتب عن خبرته بشخصياتٍ عرفها، أو وقائع شهدها، كما فعل عباس خضر في "خطي مشيناها". إن الباحث الأدبي إنما يذهب إلى مثل هذا التصور حين يريد أن يخدمَ المحور التاريخي من المحورين السابقين، وهو قد يسرف في خدمته حتى يقدّم سرداً خطياً لمتواليّة من النصوص، تتعاقب تاريخياً، وتنتمي جميعاً إلى النوع السيري، لا نكاد نلمح، حينئذٍ، تمايزاتٍ جماليةٍ تتشكل من خلالها النصوص على أنحاء متميزة. وقد يسعى الباحث سعيّاً جاداً إلى أن يُعمّقَ المحور المضاد، فيؤكد أن ".... السيرة الذاتية تعبيرٌ عن أهم مظاهر الحياة الشخصية لكاتبها، وهي حياة لا ينفصل فيها "الداخل" عن "الخارج"؛ ذلك أنها في صميمها، تركّز وإشعاع، انفصال واتصال، انطواء على الذات وافتراق عن الذات"^{١٠}، وبفضل هذا التأكيد على العلاقة الجدلية الثنائية بين الكاتب والنص السيري، يتاح لنا أن نصغيَ إصغاءً عميقاً "عندما تتكلم الذات"^{١١}، وأن نقرأ في النص "سيرة الغائب، سيرة الآتي"^{١٢}، ونتعقب هذا الضرب من التحليل الثنائي الضدي، ربما نعمقه بتحليل ظاهراتيٍّ لا ينفك، في حقيقة أمره، يدور بنا في المدار عينه الذي افتتح دائرته عبد الرحمن بدوي منذ البدء. ومع الإيغال، مزيد إيغال، في التحليل نُلقي أنفسنا مبتعدين، إلى حدٍّ كبير، عن التحليل الاستطريقي اللغوي، وداعمين لتصوير يقوم على التطابق والمماهة بين الكاتب والنص، وبين النص والتاريخ، ويغدو معه النص السيري حديث الكاتب وحده لا يشاركه أحد.

تصور النص السيري حديث الكاتب وحده يمكن أن يصيبنا بالارتباك إزاء نص مثل السيرة الذاتية لمالكولم إكس^{١٣}. لقد كتب النص أليكس هاليي صاحب رواية "الجنور" المشهورة، ولكنه، في الحقيقة، كان يصغي لمالكولم إكس، ويدون حديثه عن سيرته بشفويته الكاملة، وعاميته التامة، فإذا

بنا لا نسمع سوى صوت الداعي الثائر مالكولم إكس، وروايته عن نفسه ، ومع هذا لا نستطيع أن نتجاهل أن هاليي قد حرر النص ، قسّم الفقرات ، وضبط الجمل، ووزّع الحديث على فصول، ودس في العبارات ما يُوجّه المعنى . أليكس هاليي مؤلف مشارك، قلّ عمله أو كثر. إنه يدعونا ، قطعاً ، لأن نعيد التفكير في التصور الذي يلح على الكاتب وحده، والذي جعلنا كثيراً ننكر الحضور الكبير للآخرين، وتواري الذات ، في نص لا نتصور أنه غيري بقدر ما هو ذاتي . لا يرى كثير من الباحثين في ضوء التعريف الذي يلح على الكاتب الفرد أن المروي عنه ربما يكون غائباً شأن " الأيام " لطفه حسين ، أو مجهولاً شأن المروي عنه في "أديب" لطفه حسين أيضاً ، وربما يكون المؤلف نفسه مجهولاً شأن بعض السير الشعبية التي يمكن أن نمثّل لها بنص " السيرة الشعبية للحلاج " ^{١٤} . هذا نص يصعب أن ندرجه في سياق السير الذاتية مادام المؤلف لا يطابق نصه ، ولا يتمتع بالصدق التاريخي . وأتصور أن نص "أصداء السيرة الذاتية " لنجيب محفوظ لم يكن إلا عبثاً من نجيب بتصورنا الضيق لأدب السيرة الذاتية الذي يفتقر إلى الخيال .

لقد أدت المطابقة بين المؤلف والنص في تصورنا للنص السيري إلى أن نحاكم النصوص، في بعض الأحيان، من خلال مقولتي الصدق والكذب، ونطالبها بأن تكون وثائق صحيحة تاريخية ، مع ما يصحب ذلك من أحكام أخلاقية ، ونحاكمها، في أحيان أخرى، من خلال مقولتي الشجاعة والجبين ، أو الوقاحة والتحفظ، فندين النص الذي لا يتمتع صاحبه بشجاعة في سرد النقائص، أو يدين بعضنا النص الذي كان جريئاً في سرد النقائص، ولعل نماذج ذلك في سيرتي لويس عوض، ومحمد شكري، لا تحتاج إلى شرح، ولا يزال " الخبز الحافي " ^{١٥} مثار إعجاب شديد ، وإنكار شديد، لأنه طرح من الأمور ما لا يقوى على سرده كثير من الناس .

الأمر كله يعود إلى تصور يماهي بين النص السيري وصاحبه ، ويفهم هذه المماهة فهماً تاريخياً ، يضع النص السيري في مآزق شتى صارت

تربك الكتاب والقراء جميعاً ، ونُقْصِي الأبعاد الخيالية التي يمكن أن ينطوي عليها النصُّ السيري، وهذه المماهة كامنة في التعريفات التي عرّف بها الباحثون السيرة الذاتية ^{١٦} . إنها تتول إلى تصور سكوني للنوع السيري لا مجال لإخصابه بتصور جدلي حركي إلا من خلال تحليل باطني نفسي كثيراً ما يكون غير جماليٍّ. من هنا يكون علينا أن نحاول شيئاً من هذا في السطور القادمة .

سؤال الجدل :

احتل فيليب لوجون مكاناً مهماً في تأمل النوع السيري . لم يحتله لأنه أول من صاغ مصطلح السيرة الذاتية Autobiography ؛ فالمصطلح أقدم عمراً منه . لقد ظهر المصطلح في إنجلترا في بداية القرن السابع عشر، ودل على معنيين متقاربين مختلفين : الأول اقترحه لاروس ١٨٦٦م ، وهو : " حياة فرد ما مكتوبة من طرفه " ، مميّزاً من الاعترافات والمذكرات . والثاني اقترحه فابيرو في " المعجم الكوني للأدب " ١٨٧٦م ، وهو : " كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته وإحساساته ، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف " ^{١٧} . وواضح أن الثاني لا يهتم كثيراً بمفهوم العقد الذي يشترطه الباحثون في أدب السيرة الذاتية ، يفترضون به أن الكاتب يتعاقد - ينفق ضمناً - مع القارئ ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، على أنه يحكي عن نفسه وعن حياته . وما أن يُزاح شرط العقد جانباً حتى نجد أنفسنا بين شقي رحى: أدب السيرة الذاتية ، وسيرية الأدب بوجه عام ؛ فكل أدب ينطوي على سيرية ، لأنه ، بالضرورة، متصلٌ بصاحبه، منبثقٌ عن خياله الذي يتشكل له من خلال خبرات حياته. هذا ما ينطبق، بوضوح ، على حالة نجيب محفوظ الذي امتاح أدبه من حياته طويلاً ، حتى أحس أنه في غير حاجة لأن يكتب سيرة ذاتية لنفسه ، فاكتمى، تحت إلحاح الناس عليه ، بأن يجيب على أسئلة من جمال الغيطاني، ويدعه يستخرج من إجاباته ما يشبه السيرة الكافية .

نجيب، على هذا النحو، يكشف عن احتشاد بالطابع السيري للأدب إلى درجة إذا عولنا عليها سيصبح الأدب كله سيراً ذاتيةً .

لقد أحدثت السير الذاتية في القرون السابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر، أثراً عظيماً رسّخ النوع السيري في خريطة الأدب الحديث . وصح أن يقال : " كان القرن التاسع عشر عصر الأنواع التاريخية، مثل السيرة الذاتية ، والتاريخ " ^{١٨} . وكانت الكتابات الدينية منبعاً ثرياً يبت في السيرة الذاتية الطابع الروحي الذي لمسناه من قبل . فلا يمكن ، مثلاً، أن نتجاهل أثر " اعترافات " القديس أوغسطين التي أولت " الاهتمام بالحياة الداخلية للروح، وبعملية هدايتها، وتعليم الذات " ^{١٩} . ولا يُنسى ، كذلك، " النعمة الوفيرة لسيد الخطاة " ، السيرة الذاتية لجون بوينان " التي كانت واحدة من أكثر الكتب الدينية في العالم جدارة بالاهتمام " ^{٢٠} فيما يقول فلتشر . وسرعان ما أقبل القرن العشرون بنصوص سيرية جمّة ، بعضها لعالم مادي مثل تشارلز دارون ^{٢١} ، وبعضها لسياسي صانع حروب مثل أدولف هتلر ^{٢٢} ، وبعضها لمناضل صانع سلام مثل المهاتما غاندي ^{٢٣} . وأصبح تمييز السيرة الذاتية الأدبية وسط هذا كله أمراً ضرورياً .

شغف هذا الأمر فيليب لوجون ، فطفق يؤلف كتاباً تلو كتاب في مقاربات متنوعة للنوع السيري . ألّف " السيرة الذاتية في فرنسا " ، ثم ألّف " ميثاق السيرة الذاتية " ، ثم وضع " قراءة لبريس " لا تتفك من الاهتمام ذاته ، ثم ألّف " أنا هو الآخر " ، طارحاً جدل الأنا والآخر في فهم النوع السيري ، ثم طور الفكرة في " أنا أيضاً " . وخلال هذه الجهود لم يتورّع عن مراجعة أفكاره ، ونقدها ، وتطويرها . ومع هذا فقد اكتشف أن جهوده تدور حول تعريف واحد للسيرة الذاتية ، هي فيه : " حكي استعادي نشري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته " ^{٢٤} .

لقد استبعد لوجون الشعر بكلمة " نثري " ، فلن نستطيع أن نستند إلى تعريف لوجون إذا كنا عازمين على أن نحلل ديوان " مفرد بصيغة الجمع " لأدونيس بوصفه سيرة ذاتية شعرية تستحق أن ندرجها في أدب السيرة الذاتية . وأبرز لوجون حضورَ المؤلف بذكرِ " الشخص الواقعي " ، و " حياته الفردية " ، و " تاريخ شخصيته " ، فاحتفظ للسيرة الذاتية بفكرة الوثيقة ، وأصبح في حاجةٍ إلى أن يحسم الحدودَ المراوغة بين النوع السيري والأنواع الأخرى ، من خلال فكرة العقد ، أو الميثاق ، وفكرة الصدق ، أو التطابق ، وكلها أفكارٌ غير جمالية ، تقاوم قدرة الكتابة الأدبية على مراوغة الشروط النوعية غير الجمالية ومخادعتها .

وأحدث لوجون في تعريفه ثقباً سمح لفكرة الذاكرة بأن تنفذ إليه منه ، يتحدد في كلمة "استعادي" . السيرة الذاتية ، بهذا ، كتابة الذاكرة . أما الذاكرة فهي تستعيد . هل هي حقاً تستعيد ؟. هل السيرة الذاتية ، حقاً ، بمعزلٍ عن الخيال ؟.

افتتح الموسيقي الكبير إيجور سترافنسكي سيرته الذاتية قائلاً :
 " كلما أوغلت الذاكرة رجوعاً في أفق السنين ، ضاعفت المسافة المتزايدة من صعوبة أن أرى بوضوح ، وأن أفاضل بين تلك الأحداث التي تطبع أثراً عميقاً ، وتلك الأحداث التي لم تخلف أثراً ، وإن تكن ربما أكثر أهمية في نفسها ولكنها ليس لها تأثيرٌ على تطور المرء . " ٢٥ .

لقد وضعت هذه الكلمات نفسها في بداية السيرة الذاتية لأن الموسيقي الكبير يُقَدِّمُ ، في تلك اللحظة ، على كتابةٍ يتصور أنها من عمل الذاكرة وحدها ، كما يتصور النقاد أنفسهم . حينئذٍ ، منذ المبتدأ ، يصطدم الكاتب بالذاكرة . يكتشف أنها ذات غايات خاصة ، لا تسعى إلى أن تُعَدِ وثيقةً ، ولا تسعى إلى أن تخبرنا بوقائع محددة ضرورية لمعرفة الشخص ، وإنما تلتنف إلى ما تراه مهماً ، مهما يكن ثانوياً من وجهة نظر من يطلبون الوثيقة

التاريخية . ما يكتشفه سترافنسكي ، على الحقيقة ، هو أن الذاكرة ليست استعادةً محضةً . ليست أرشيفاً لأوراقٍ قديمة، وليست ألبوماً لصورٍ ملتقطة في مناسباتٍ خاصة . الذاكرة خيالٌ يبني الماضي^{٢٦} . ولن يكون النص أدباً حتى يكون خيالياً قوياً يعيد بناء العالم . لا ضرورة لأن نلبس على الناس ونسمي الخيال ذاكرةً .

أهم ما في تعريف لوجون ، الآن ، أنه يريد أن يضع حدوداً بين النوع السيري والأنواع الأخرى . ربما نحتاج ، الآن ، إلى أن نذكر أرسطو ومنطقه الصوري . التعريف الصوري لا ينجح حتى يضع حداً مائزاً لما يُعرّف . ولا ريب في أن التعريف بالحد ، وفقاً للفكر الصوري القديم ، لا يخلو من فائدة تحقق الانضباط المعرفي ، وتقوّي الحرص على التمييز بين الموضوعات ، وبين المفهومات والتصورات . لا بأس بهذا كله ، ولكن الموضوع الذي نتناوله - وهو تعريف النوع السيري - موضوعٌ مراوِغٌ ، شأنه شأن الأنواع الأدبية جميعاً . هو موضوعٌ يقوم على الابتكار والتنوع ، وتكتسب تطبيقاته قيمتها بقدر نجاحها في أن تكسر الحدود، وتتخطى الفاصلة . لهذا ينبغي ألا يكون تصور الحد صورياً، وإنما ينبغي أن يكون عملياً ، وجدلياً ، ومتحركاً غير ساكن . حينئذٍ ندرك قدرة النوع الأدبي على توليد النصوص ، وتنويع الأشكال .

سؤال الجدل :

ليس النوع السيري بنيةً متاحةً تنتظر مَنْ يستخدمها . ليس قالباً ، أو نولاً ، يستطيع المصنع أن يُنتجَ منه أشياء متشابهةً . النوع السيري نشاطٌ خصَبٌ ، يقوم على التفاعل الدقيق . هذا ، بالضبط ، ما يجعل النوع السيري نشاطاً تناصياً من الدرجة الأولى .

التناص مفهومٌ مسكين . نعرف جميعاً أنه يعني التفاعل بين النص ونصوصٍ أخرى وتداخلها . وقد استطاعت كثيرٌ من البحوث أن تمسخه في يُسر . استطاعت أن تحوِّله إلى إحصاءٍ لأمثلة التضمين التي يمكن جمعها من

نصٌ ما . التضمينُ جديرٌ بالتقدير، جديرٌ بالاهتمام ؛ فهو مفردةٌ من مفردات البلاغة قادرةٌ على أن تُحقّقَ نفعاً عند قراءة نصٍّ أدبيٍّ، على الأقل يفكّه التضمينُ إلى فسيفساء دقيقة . يبدو التضمين نوعاً من الأرابيسك، وفن التصديف . وقد يكون تضمين نصٍّ قطعةً من نصٍّ آخر علامةً نصيةً دالةً على تفاعلٍ حقٍّ بين النصّين، وهو ما نسميه التناص . قد يكون كذلك حقاً . ولكنّ جمهرة التضمينات ليست كذلك على الحقيقة. التناص أوسع مدىً من التضمين، أكثر كليةً . ليس التناص فسيفساء من الشظايا ، بل هو تفاعلٌ بين كليات أضخم نسميها النصوص .

ولكن ما النص ؟.

اعتدنا أن نفهم النص بوصفه وحدةً كليةً من كلمات، لها كلمةٌ أولى، وكلمةٌ أخيرةٌ ، ولم يَعْذُ في الإمكان أن نغيّرَ فيها شيئاً. هذا التصوّر أفضل كثيراً من التصوّر القديم الذي كان يقضي بأن النص هو الكلمات القاطعة في دلالتها، ومن ثمّ أصبح قولنا : " هذا أمرٌ منصّوصٌ عليه " يَعْني أنه مقطوعٌ به ، لا جدال فيه . هذا التصوّر القديم يتعارض مع إدراك أن كلّ وحدة لغوية قادرةٌ ، بالضرورة ، على أن تستجيبَ لمعانٍ شتّى، لا لمعنى واحد . ومع ذلك فإنّ تصورنا النص وحدةً كليةً من كلماتٍ محدّدة لا يخلو من مشكلةٍ مشابهة ؛ إنّنا بدلاً من أن نشترطَ الدلالة القطعية في النص ، فإننا نجعل بنية النص نفسها قطعية . الأمر يُشبه تحقيق النصوص القديمة عند الفيلولوجيين ؛ فالمحقق يريد أن يصلَ إلى النص الأصلي ، في بنيته الدقيقة الصحيحة، أما الثغرات التي يَلْقَاها فإنه يسدها بهوامشه، تفسيراً، وتعليقاً، وتوسّعا، محاولاً أن يمنحنا الشعورَ بأن المتنَ صحيحٌ، مكتملٌ . ويبدو أن كلمة " المتن " نفسها تحمل من معنى المتانة ما يوحي بأن النص صُلْبٌ ، كاملٌ ، مقطوعٌ به . فالنص متنٌ لسانیّ مؤوَّسٌ عليه كما يقول الظاهراتيون . وقد جعله جيران جينيت بيتاً ، أو قصرأ، له عتباتٌ ^{٢٧} ، ووقف عند عتباته طويلاً، فضاغف

الإحساس بالمتانة، والتماسك النصي، والوحدة، وترابط الأجزاء، من حيث لا يحتسب، أو يحتسب .

هذا كله جميلٌ ونافعٌ، ولكنه يضرُّ من جهتين : أولاً ، من جهة أنه يُنسى أن المتون اللسانية (= النصوص) ليست بهذا الإحكام ؛ فالكتابة حرة ، ولعوب ، وفوضوية ، بقدر ما هي ملتزمة ، وجادة ، ومنظمة ، أو خطئية . ويضر، ثانياً ، من جهة أنه ينسى أن هناك نصوصاً ليست متوناً لسانية في مجملها .

الموسيقى، قطعاً، متنٌ غير لساني . نحن ندوّنُها على الورق كالنصوص الكتابية . ونقسمها أقساماً منطقية تبدأ من الافتتاحية ، وتنتهي عند الجملة الموسيقية الأخيرة، ونطالبها بالتناغم أو الهارموني، ونطالب الآلات بالحوار أو التجاوب، ونطالب الحركات بالنقلات الصحيحة والتعاقب المحكم . إننا ندرك وحدتها ، ونسميها اسماً يُعبّر عن هذه الوحدة . وليست صدفةً أننا نُطلق على بعض صور الموسيقى مصطلح " قصيد سيمفوني " ، فنقيس المتن الموسيقي غير اللساني على المتن الأدبي اللساني : القصيدة .

القطعة الموسيقية نصٌّ كالقطعة من النحت ، أو اللوحة التشكيلية، أو العمارة المتميزة، وإن تكن جميعاً ليست متوناً لسانية . كلها تشتمل على أشكال من الوحدة الكلية بين عناصرها ، التي نرى فيها علاماتٍ أو دوال ، ونرى ترابطها يمثل منظومةً لغويةً، أو علامائية ، محمّلةً بالمعنى . كلها، بهذا ، نصوصٌ ولا مفر لنظرية النص من أن تتسع لتشمل المتون غير اللسانية إلى جوار المتون اللسانية، حينئذٍ تصبح نظريةً جماليةً عامةً تبسط غطاءها على الفنون قاطبةً .

قد يبدو الحديث عن المتون غير اللسانية خروجاً عن الموضوع من وجهة نظر المعنيين بالأدب؛ فهم مشغولون دوماً بالمتون اللسانية، وهم مشغولون، على وجه التحديد، بالمتون اللسانية التي يسمونها أدباً ، ويُريحون خارج حدود الاهتمام متوناً لسانية أخرى لا يسمونها، بحق، أدباً، نحو خطب

السياسيين ، والمقالات العلمية، والخبر الصحفي، وما شابه من أشكالٍ للقول، ولكنَّ الغريب أن ما يستبعدونه من متونٍ لسانية، ومتون غير لسانية، يعودون فيكتشفون أنه يتداخل مع المتون الأدبية ؛ فما أسهل أن يمتزج الخطاب الأدبي بالخطاب العلمي في روايةٍ مثل " العطر " لزوسكند، وما أسهل أن تجد على قصيدةٍ ما أثراً مستفاداً من الفنون التشكيلية وخبرات الألوان ، أو أن تصِفَ قطعةً من قصيدة بمصطلح مستعار من عالم الموسيقى مثل الكريشنندو (= نغمة موسيقية متصاعدة) وصفاً لتصاعد الخطاب الشعري في القطعة المختارة. من ثمَّ يجب على نظرية النص أن تتسع لتشمل المتون غير اللسانية إلى جوار المتون اللسانية، الأدبية وغير الأدبية .

ولكنها لن تبلغ كمالها ما لم تضم النصوص غير المتنتية التي تستوعب ما سبق ذكره جميعه .

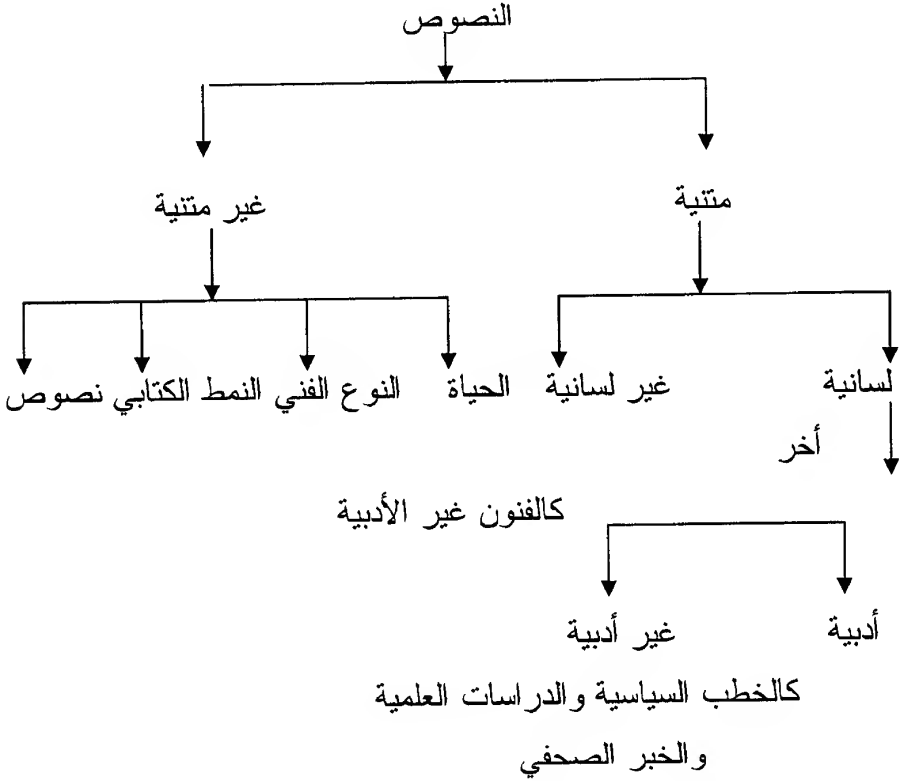
ذلك أن النصوص المتنتية ، بصورها كلها ، نصوصٌ محددةٌ محدودةٌ . لكلٍّ منها جرْمٌ معلومٌ ، يمكن أن نحدد له نقطة بداية ، ونقطة نهاية ، أو كلمة أولى ، وكلمة أخيرة . إننا نسمح للمتلقي أن يضيف إلى الجرم المادي ما يشاء بخياله ، لأننا لا نستطيع أن نمنعه ، ولكننا سنثور ولن نقبل ، إطلاقاً، أن يمد يده فيضيف إلى اللوحة لوناً، أو يزيد على التمثال كتلةً، أو يُنقصه كتلةً ، أو يُدوِّن في صلب القصيدة كلماتٍ، ويدعي بعد هذا أن النص بعد الإضافة أو الحذف هو النص الصحيح . الجرْمُ ينبغي ألا يُمسَّ في النصوص المتنتية .

أما النصوص غير المتنتية فليس لها جرْمٌ معلومٌ ، أو لها جرْمٌ تقديريٌّ خياليٌّ . هي لا تصير نصوصاً إلا حين نفكر فيها، فيَقوِّس عليها الوعي، ويمنحها جرماً تقديرياً تخيلياً ، ويسميها نصاً، وإن لم يكن لها متنٌ محدد، أو محدود، أو مضبوط . تلك النصوص غير المتنتية لها حضورٌ كبيرٌ في الوعي الكتابي، واللاوعي الكتابي معاً، فهي، لهذا ، محاورُ جماليةٍ كُبرى تتفاعل مُشكِّلةً الأبعاد الجمالية للكتابة .

الأنواع الأدبية أمثلة قوية للنصوص غير المتنّية . النوع الأدبي - وأنماط الكتابة - أبنية ذهنية تصوّرية ، ونحن ، حين نتحدث عن نوع أدبيّ ما ، مثلاً ، نفترض أننا نتحدث عن شيءٍ محدّدٍ ، له خصائصٌ محدّدة ، يتألف جرّمه من عشرات النصوص المتنّية المدونة ، يصعب حصرها، نشكّل منها ، ذهنياً، جرّماً تخيلياً، أو تقديرياً ، شكله تشكلياً. والذين يسعون إلى أن يضعوا تعريفاً لنوع أدبيّ ما - أو لنمطٍ من أنماط الكتابة - يحاولون أن يُنشئوا جرماً تخيلياً لمؤسسة ذهنية ، ويجعلوا الحدّ في التعريف ضابطاً تخيلياً لكتلة النص الافتراضية، يتضافر مع الجنس ، والنوع ، والفاصلة ، في محاصرته ، وتشكيل بنيته وعمارته ، لتصير نصّاً متنبّياً افتراضياً ، قائماً بالذهن، حالاً بالخيال . ولما كنا لا نستطيع أن نُخصّي النصوص المدونة لنوع ما من أنحاء العالم قاطبةً ، ونجمعها في متنٍ واحد ، فإننا لسنا أمام نص محدّد، مهما يكن نجاحنا في التعريف بالحد كبيراً .

الحياة ، كذلك ، نصٌّ غير متنبّيٍّ غير لسانیّ يتفاعل معه الأدب . بل الحياة النص الأكبر غير المتنبّي وغير اللسانی الذي يتفاعل معه الأدب . ذلك أن دافع الكتابة الأدبية ، بوجه عام ، يتولّد ، بدايةً ، من خلال الاحتكاك بأحداث الحياة . والمألوف في عالم الأدب أن يُلقّي الأديبُ على نصه الأدبي غلالةً من وظيفة من وظائف الحياة : سياسية ، اجتماعية ، نفسية ، وجودية ، إلخ . والحياة أشد إغلالاً من النوع الأدبي في اللامتنية واللأسانية ؛ فالحياة تتألف من سلاسلٍ من الوقائع متتابعة ، ومتداخلة ، ومتقاطعة ، ومتوازية ، تُؤلف معاً نصّاً ضخماً لا يسعه حضنٌ واحدٌ ، نسميه ، في مجمله ، بكلمة واحدة ، هي الحياة . ويؤمن المؤمنون بالأديان الثلاثة : اليهودية ، والمسيحية ، والإسلام، بأن الوقائع كلها مدونة في نصٍّ واحدٍ عند الله - عز وجل - يسميه الناس باسم القدر. من ثمّ لم يكن تصوّرُ الحياة نصّاً واحداً تصوّراً غريباً . ومن ثمّ ، أيضاً ، يغدو تحليلُ علاقة الأدب بالحياة من خلال

مقولات التناس تحليلياً منطقياً مقبولاً ، نرى أثاءه غير الجمالي يتحوّل إلى جماليّ يشارك في بناء نصّ أدبيّ .
هذا كله يمكن عرضه في المخطط التالي :



يمكن فهم السيرة الذاتية في ضوء هذه الأفكار .
السيرة الذاتية نشاطٌ كتابيٌّ من شأنه أن يخلق انطباعاتاً بالتمركز حول حياةٍ واقعيةٍ لذاتٍ مفردةٍ ، مولّداً الانطباعات عن علاقاتٍ تناسيةٍ جماليةٍ ، نُجملها في ثلاثة أنواعٍ من العلاقات التفاعلية :

١- التناس الحيوي : نريد به أن التفاعل النصّي بين النص السيري ونص الحياة . هذا الضرب من التناس لا بد أن يتصدّر المشهد السرديّ لأنّ التصورَ المتقدّمَ لمفهوم السيرة الذاتية يقتضيه اقتضاءً . معه نتذكّر التعريف

الشائع لنوع السيرة الذاتية الذي يرى أن السيرة الذاتية رواية أديب عن حياته الخاصة . ههنا يأتي تعبير " يخلق انطباعاً " لكي يكون تقديراً للمراوغات التقنية التي يمارسها النص السيري ؛ ففي إمكانه أن يستخدم ضمير الغائب في الإشارة إلى الذات ، وفي إمكانه أن يمنح المسرود عنه اسماً يختلف عن اسم الكاتب ، وفي إمكانه أن يسرد سلاسل من الخبرات الغيرية يجمع بينها أنها تنبثق عن ذات واحدة ، وهذه الذات عينها يمكن أن تنقسم على نفسها فتصير ذاتين أو أكثر كما حدث لها في " قصة نفس " لزكي نجيب محمود، إلى آخر هذه المراوغات الكثيرة .

يقتضي التناص الحيوي ، بدايةً ، عمليات لبناء النص الذي يتناص معه النص السيري، وبالقطع المتناص معه هو نص الحياة .

لا يمكن سرد الحياة كلها من مبدأ خلقها كما حاول سفر التكوين (= يمكن قراءة العهد القديم بوصفه سيرة ذاتية للنبي موسى تريد أن تستوعب نص الحياة كلها) . ولا بد من تفسير كلمة الحياة بوصفها العمر . ولا يمكن سرد العمر كاملاً . لا بد من اقتطاف بعض الثمار من شجرته . ربما تكون الثمار المُقْتَطَفَة متتابعة طويلاً من الميلاد إلى لحظة الكتابة (= النسق التاريخي التعريفي) ، وربما تكون قطعةً وسطى تتابع أجزاءها فحسب (= النسق الحفري)، وربما تخضع لرؤيا درامية عامة تنتقي وحدات تصنع دراما خاصة (= النسق الدرامي) . المهم أن إعادة بناء النص الحي ستتطوي على آليات حذف ، وانتقاء ، وتأويل .

يهيمن على عمليات إعادة البناء التصور الجمالي للنص السيري المدوّن . ولا يخلو الأمر من أبعاد نفسية مثل صورة الذات ، واجتماعية مثل صورة المجتمع ، وفكرية مثل صورة العالم ، تتشارك في ضبط إعادة البناء . ولكن هذه الأبعاد يظل يُنظَّمها تصور النص السيري في بنيته وشكله . ويحدد بنية النص السيري مجموعة عمليات فعالة نجمها معاً في النوع الثاني من أنواع التناص .

٢- التناص النوعي : نعني به أن الكتابة الأدبية ، بوصفها سيرة ذاتية ، تتفاعل مع الأنواع الأخرى ، وتحولها إلى مخزن كبير للتقنيات ، وتكون لنفسها منظومة منها ، أو مما تختاره منها على الأذق . من هذه الأنواع أنواعٌ تلتفت كلية للنص الحي ، وتجعل تقديمه غايتها الأولى ، شأن الاعترافات ، والمذكرات ، والذكريات ، واليوميات ، والترجمة الشخصية التاريخية. فإذا سعى النص السيري إلى مطابقة نوعٍ منها فقد أدبته . ولكي يحافظ على أدبته لا بد له من أن يقاربها بنوعٍ من التخيل ، تصير معه هذه الأنواع تقنياتٍ جماليةً محضةً . فإذا قارب السردُ السيري الاعتراف ، مثلاً ، امتنع السرد عن أن يكون اعترافاً محضاً ، وإنما يتخذ من الاعتراف منظوراً للسرد فحسب ، ونبرةً له ، وتتغيماً . إنه يستخدم لغة الاعتراف، وخصائصها الفنية، وطبيعتها الجمالية ، ولكنه لا يعترف بالمعنى المألوف .

وفي مقابل ما يلتفت إلى النص الحي تلتفت الكتابة الأدبية إلى الأنواع الكتابية الأدبية الأدنى إلى التخيل ، كالرواية ، والشعر. ويحقق السردُ السيري أدبته بالتمركز وسط هذه الأنواع، فإذا اندفع السرد في سياق الرواية ، مثلاً ، صار روايةً مكسوةً بالتخيل إلى درجةٍ يغيب معها ما هو سيري، فلا بد من أن يقارب السرد السيري الرواية على نحوٍ يصنع روايةً سيريةً فحسب ، يتوازن فيها الخيال الروائي مع الإحالة السيرية إلى الواقع .

٣- التناص المتعين : المراد به التناص الذي يقوم بين نصٍّ معيّن (= سيري ذاتي) ونصٍّ معيّنٍ آخر (= سيري أو غير سيري) . فنص " خطي مشيناها " لعباس خضر، مثلاً ، يومئ بعنوانه إلى نصٍّ شعريٍّ ورد فيه التعبير المستخدم (= "خطي مشيناها ومن كتبت عليه خطي مشاها") ، وهو نصٌّ شعريٌّ محمّلٌ بفكرة القدر يمكن أن نستوضحه سارياً في السرد السيري داخل النص السيري نفسه . هذا المثال يعني أننا أمام نصٍّ متعين ، ونص آخر متعين كذلك . ولا شك أن الباحثين عن التناص تتجه أذهانهم ، على الفور،

نحو هذا النوع وحده . ودراسة هذا النوع مفيدةٌ وجديرةٌ بالاهتمام ، ولكنها تخرج عما نريده الآن . لهذا نتجه بأذهاننا نحو النوعين الآخرين .

الحياة والكتابة :

تحتاج الأفكار السابقة إلى نقولٍ نفتطفها من سيرٍ ذاتيةٍ لكي نستدل بها على صحة الأفكار، ونبرهن بها على أنها تستطيع أن تفيدنا عند قراءة نصوص السيرة على تنوعاتها واختلافاتها.

لن تسعى التعليقات التي نلحقها بما نفتطفه إلى أن تُطوّر الأفكار ، وتكشف نتائجها البعيدة، وندع هذا العمل لدراسةٍ أخرى في غير مقامنا هذا . وإنما يكفيننا أن تؤدي التعليقاتُ الوظيفة الاستدلالية والبرهانية والشارحة التي نقرر بها الأفكار، ونضعها في موضعٍ لائقٍ من الوضوح .

وتسمح السيرُ الذاتية المختلفة التي كتبها عباس محمود العقاد بأن نقبس منها قبساتٍ وافيةً بالحاجة .

من ذلك ما كتبه في مطلع نصه السيري الذي أسماه " أنا " ، إذ قال :

" الكاتب الأمريكي " وندل هولمز " يقول إن الإنسان - كل إنسان بلا استثناء - إنما هو ثلاثة أشخاص في صورة واحدة .

الإنسان كما خلقه الله .. والإنسان كما يراه الناس .. والإنسان كما يرى هو نفسه ..

فَمَنْ مِنْ هَؤُلَاءِ الأشخاص الثلاثة هو المقصود بعباس العقاد ؟ ..
وَمَنْ قَالَ إِنِّي أعرف هَؤُلَاءِ الأشخاص الثلاثة معرفة تحقيق أو معرفة تقريب ؟ ..

مَنْ قَالَ إِنِّي أعرف عباس العقاد كما خلقه الله ؟ ..

وَمَنْ قَالَ إِنِّي أعرف عباس العقاد كما يراه الناس ؟ ..

وَمَنْ قَالَ إِنِّي أعرف عباس العقاد كما أراه ، وأنا لا أراه على حالٍ واحدة كل يوم ؟ ..

هذه هي الصعوبة الأولى^{٢٨}

الذين يحبون التناص المتعين لا بد أن يفرحوا باسم أوليفر وندل هولمز ، الكاتب الأمريكي الذي نشط في أفقٍ محمّلٍ بالنظرية الرومانتيكية . هذا الضرب من التضمين يضع اليدَ فوراً، على موضعٍ للتناص قريب المتناول . الأهمُّ أن نلاحظَ مشكلات الكتابة التي يصطدم بها العقاد في وقفته الافتتاحية . ففي لحظة البداية يثور السؤال عما يحكيه . فيها يبحث عن استراتيجية سرديةٍ يتبعها . وأول ما يخطر على البال هو البحث عن نص الحياة . ولما كان التناص الحيوي يقتضي حذفاً، واختياراً ، وتأويلاً، فإن الراوي يُقَلِّب نص الحياة على وجوهه، فيكتشف أن الحياة التي يريد أن يتفاعل مع نصها تتركز في الذات المروي عنها. هذا التمرکز حول الذات يبدأ بكلمة " الإنسان " ، ثم " الشخص " ، ثمّ العلم " عباس العقاد " . ويعبّر عنوان السيرة نفسه : " أنا " عن هذا التمرکز بقوةٍ ووضوحٍ . ومع هذا فإن استعمال الاسم العلم يقيم مسافةً بين الراوي والذات المروي عنها ، كأنه يتحدث عن شخصٍ آخر . هذه المسافة أمرٌ طبيعيٌّ في النص السيري؛ لأن الكتابة ، إذ تبحث عن منظورٍ تنظر من خلاله إلى الحياة، تضع الذات أمامها، لتصير آخر مرئياً ، متخيلاً ، كما يقول لوجون . أما المنظور فهو ينشأ عن استراتيجية السرد التي تعيد بناء نص الحياة من خلال النص السيري . ولكي يُعاد بناؤه لا بد من الحذف ، لأن نص الحياة لا يمكن أن يُستوعب كله . الوجوه الثلاثة التي يُفاضل بينها النص خياراتٌ للحذف . يريد منا الراوي أن نعرف أنه لن يروي كل شيءٍ، ولن يروي معظم الوقائع والتفصيلات . وقد يبدو غريباً أن يُعلّق الحذف على الجهل، فكيف للمرء ألا يعرف نفسه وحياته تفصيلاً ؟ . ولكن الحق أنه لا يرى ، في هذا الوقت ، سوى ما يعيد بناؤه من وقائع بفعاليات الخيال . وسيعيد بناء ما يختاره لأنه دال على سمات شخصيته . نعني أنه يختاره لإمكاناته التأويلية التي تتصل بطبيعة الشخصية . وعند العقاد ينصبُّ التأويل على طباعٍ، وأمزجةٍ، وأخلاقٍ، وملكاتٍ، تميز الشخص . من ثمّ يتولّد عن التناص الحيوي استراتيجية سردية تحليلية تأملية، وهذا ما يجعل نقاد

العقاد يشيرون مراراً إلى أسلوبه التحليلي الفكري . هذه الاستراتيجية ستفكك البناء الدرامي، وستحول بين السرد وأن يصير روايةً ، وذلك لكي يبقى السردُ السيريُّ مشاهدَ دالةً ، وتبقى الوحدة بينها ممثلةً في الشخصية متعددة الجوانب، كثيرة السمات ، وليست ممثلةً في البناء الدرامي لمجمل النص . وبهذا يبتعد التناس النوعي عن الرواية خطوات ، ويقترب ، بقوة ، من الذكريات، ومن الخطاب التأملي التحليلي الحكيم .

للعقاد قولٌ متمم . يقول :

" وهل يعرف الإنسان نفسه ؟ .

كلا، بغير تردد ، فلو أنه عرف نفسه لعرف كل شيءٍ في الأرض والسماء، وفي الجهر والخفاء ، ولم يُكْتَبْ ذلك لأحدٍ من أبناء الفناء .

إنما يعرف الإنسان نفسه بمعنى واحدٍ ، وهو أن يعرف حدود نفسه حيث تلتقي بما حولها من الأحياء أو من الأشياء . والفرقُ عظيمٌ بين معرفة النفس ومعرفة حدودها ، لأننا نستطيع أن نعرف حدود كل مكان ولكن لا يلزم من ذلك أن نعرف خباياه وخصائص أرضه وهوائه وتاريخ ماضيه ولو قسنا كل شبرٍ في حدوده .

والأحرى أن يُقال إن الإنسان يعرف الفواصل بينه وبين

غيره ، فيعرف مداها ولا يتعداه.. " ٢٩ .

يُعلِّمنا العقاد ألا نبالغ في التعويل على السير الذاتية بوصفها مصادرَ لمعرفة النفس الراوية . يقول إن الإنسان لا يستطيع أن يعرف نفسه لأن معرفتها معرفةً لكلِّ حقائق الوجود الخفية ، والظاهرة، ولا سبيل إلى هذا القدر من المعرفة . الحق أن ما يعرفه الإنسان عن نفسه ليس يخلو من كثيرٍ من التخيلات ، والأفئدة . لهذا سيكون السرد السيري لعبة خيال يُركَّب ذاتاً من جذاذات وشظايا . وينبغي ألا يجعلنا الانشغال بالذات نستبعد الآخرين . يحاول

العقاد أن يستعيدهم ، وهو يجدهم عند حدود الذات . هم عند الحدود حقاً ، ولكنهم ، في الوقت نفسه ، أقرب من ذلك مسافةً . هم داخل الذات ، وأبعاضها . هذا بعض المعنى المستفاد من أن معرفة الذات معرفةً للعالم . ذلك أن العالم / الآخرين قائمٌ بالذات ، مَقومٌ لها ، لا تقوم إلا به . من ثَمَّ ، باستعادة الآخرين ، يغدو العمل المراد إعادة بناء نص الحياة كله من بؤرة ذاتٍ واحدة ، من خلال عملية كتابة تجمع بين ذكريات ، ودلالات .

" عالم السدود والقيود " للعقاد نصٌ سيري بلا شك . ولا تخلو السدود من أن تقاربَ الحدود السابقة . ولكنَّ النص يتخير من الحياة مدةً محدودةً يتناولها بالحكي ، فلا يُقَي نظرة طائرٍ على مجمل العمر السابق على لحظة الكتابة ، ويركز النظر على المدة المختارة وحدها . تلك المدة هي الشهور التي قضاهما العقاد في سجن قره ميدان في قضية سياسية . أثناءها كان عالمه عالم السجن ، أو عالم السدود والقيود على ما يذكر العنوان .

يقول العقاد :

" أما يوم كنتُ آوي إليه (= السجن) ولا أرى غيره ولا أسمع بالدنيا إلا من وراء جدرانه فلم يكن بناءً معزولاً ولا كانت الناحية التي هو فيها ناحيةً منزويةً إلى طرفٍ من الأطراف ، ولكنه كان هو العالم بأسره وأرضه وسمائه ، وكان العالم الخارجي جزءاً لاحقاً به مضافاً إليه ، وتلك شيمةٌ في النفس الإنسانية أن تنقل مركز الكون كله إلى حيث تكون ... " ٣٠ .

حركة الإزاحة والحذف واضحة ؛ فعالم السجن أزاح العالم الواسع خارجه ، وجعله إضافة لاحقة . وليست هذه الإزاحة إزاحةً للمكان وحده ، بل تزح من الزمان ربحاً طويلاً ، قبل السجن وبعده . وضع السجن حداً زمنياً للسرد ، يبدأ من دخوله السجن ، وينتهي عند مغادرته . ومن المفترض أن يصير السردُ بهذا محدوداً في المكان وفي الزمان معاً . ولكنه صار أكثر محدوديةً ببروز الذات لتكون مركز الكون . وهذا كله أدى إلى إجراء تغييرات جوهرية

في السرد السيري، تبدأ بوضع حدود للزمان والمكان أضيق مدى مما فعل نص " أنا "، وتنتهي عند طبيعة المشاهد السردية المختارة من نص الحياة في السجن ؛ فهذه المرة أصبحت التجربة غيرية، وأصبحت الذات عيناً تشاهد، وترصد، وتعلق؛ ذلك أن السجن لا يدل على طبيعة الذات وسماتها التي توخى نص " أنا " رسم صورتها، وإنما السجن مجموعة من الخبرات الغيرية، تسرد فيها الذات مشاهدته من الآخرين، وما مرت به من ظروف . وبطبيعة الحال لا يمارس الراوي تأويلًا دالاً على نفسه إلا قليلاً، وإنما يستكشف تأويلات دالة على غربة الآخرين، وعلى طبيعة الإنسان فيهم . وكذلك لا يكفي الراوي بالحذف القبلي والبعدى، ويضيف إليه حذفاً ضمنياً داخلياً، فهو لن يستطيع أن يذكر كل لحظة من لحظات الحياة في السجن، مع ما في اللحظات من تشابه وتكرار، ولحظات يستبدها السرد كالمنامات والحمامات وما إلى ذلك . هذا كله يعود فيشكل طبيعة السرد وتتأصلاته النوعية :

" لست أعني بها أن تكون قصة وإن كانت تشبه القصة في سرد حوادث ووصف شخوص، ولست أعني بها أن تكون بحثاً في الإصلاح الاجتماعي وإن جاءت فيها إشارات لما عرض لي من وجوه ذلك الإصلاح، ولست أعني بها أن تكون رحلة وإن كانت كالرحلة في كل شيء إلا أنها مشاهدات في مكان واحد، ولا أن أستقصي كل ما رأيت وأحسست وإن كنت أقول بعد هذا إن الاستقصاء لا يزيد القارئ شعوراً بما هناك وأنه لا فرق بينه وبين الخلاصة إلا في التفصيل والتكرير " ٣١ .

يبني الراوي عبارته على صيغة (= ليست كذا ولكن تشبهه) ، وهي صيغة شديدة الوضوح في الدلالة على التناص النوعي . يتحرك السرد السيري بين ثلاثة أنواع : القصة، والخطاب الفكري التأملي الاجتماعي، وأدب الرحلات ، فيأخذ النص من كل منها، ويدع، يقترب من كل منها، ويبتعد، وهو يقيم معها، على كل حال، علاقة جدلية . ولم ينتبه الراوي إلى كونه

يقارب المذكرات ، ويقارب ، في بعض المواضع ، اليوميات، مثلما يحدث حيث يصنع الليلة الأولى له في السجن، ثم يبتعد عن صيغة اليوميات ثانية . ويشكل السرد نفسه من هذه المقاربات والتباعدات التي تُولف بنيةً أفقيةً للسرد، يؤسسها على بنيةٍ رأسيةٍ من الاختيار والحذف دلّ عليها بنفي الاستقصاء، و تفضيل الخلاصة .

إذا أردنا أن نضع " عالم السدود والقيود " إلى جوار نصٍّ مشابهٍ ، فإننا نضعه إلى جوار نص " في بيتي " للعقاد ؛ فهو مثل الأول محدودٌ في المكان ، يدور كله في مكتبة العقاد في بيته ، ومحدودٌ في الزمان، لأنه حوارٌ طويل مع صاحبٍ مثقفٍ ما حول الكتب، وعالم الثقافة. ومع هذا فإن اكتساب النص صيغة الحوار، وانفتاحه على العالم من خلال الكتب، قد منح النص طبيعةً مختلفةً ، أعلت من حضور الخطاب التأملي، وقللت من حضور المشهدية، وجعلت الحوارية تقنيةً سرديةً مختلفةً عما في النص الأول، وضمّر معها حضور نص الحياة . وبفضل التفاعلات النصية الكثيرة مع نص الحياة ، ومع النصوص النوعية، فإن السرد السيري يستطيع أن يشكّل نفسه على أنحاء كثيرة متنوعة ومثيرة ، في أشكالٍ من التوالد يصعب علينا جميعاً حصرها. لننظر إلى نص " سارة " .

نحن نعرف أن نص " سارة " هو الرواية الوحيدة في أدب العقاد، ولكننا، مع التسليم بهذا التقدير، نريد أن نراها من منظر السرد السيري . ونحن نعرف - من طاهر الطناحي على الأقل^{٢٢} - أن سارة اسمٌ مستعارٌ لامرأةٍ حقيقيةٍ أحبها العقاد - مع حبه للأدبية مي زيادة - ولم يكتف خبر حبه عن تلامذته وأصدقائه، وعلى أساسٍ من هذه المعلومة نستطيع أن نرى إلى النص بوصفه نصاً سرياً . ونستطيع أن ندعم هذه المعلومة بمقتبسٍ نستخلصه من فصلٍ من فصول "سارة " ، كان عنوانه : " مَنْ هي ؟ " ، يبدوه الراوي بالسؤال : " مَنْ سارة ؟ " ، ثم يجيب عن سؤاله قائلاً :

" هي شيءٌ يُعرف ولا يُعرف ..

أنتكلم بلسان الصوفية ؟ ، كلا ، بل لسان العُرفِ المقرر
و المشاهدات اليومية ، فإن سارة بنتٌ من بنات الواقع
المحسوس ... وبنات الواقع هن اللواتي نعرفهن جيداً ولا
نعرفهن جيداً ، ولو كانت من بنات الخيال لما بقيَ منها شيءٌ
مجهولٌ . " ٣٣ .

ما أسهل أن نفهم عن المقتبس أنه اعترافٌ بواقعية سارة ، أوبأنها
امرأةٌ حقيقيةٌ عرفها المؤلف في حياته ، وأتى بها الراوي من نص الحياة إلى
النص السيري . وربما يصح أن نرى في المقتبس نوعاً من العقد السيري إذا
شئنا . ولكنَّ بعض القراء يستطيعون أن يقولوا إن نص العقد يتركز حول
سارة وليس حول الراوي ، فهو ، إذن ، سيرةٌ غريبةٌ لا سيرةٌ ذاتيةٌ ، إذا
عدناه سيرةً على الرغم من أننا لا نعرف شيئاً كافياً عن الحياة الشخصية
لسارة : تاريخ ميلادها ، أسرتها ، الوسط الاجتماعي ، إلخ . على أننا نستطيع
أن ندفع هذا التصور دفْعاً بأمرين : الأمر الأول أننا لا نسمع في الرواية
صوتاً إلا صوت الراوي وحده ، وما يتردد من أصواتٍ أخرى في ثنايا النص
تحملها إلينا حواراتٌ قصيرةٌ يرويها الراوي عينه ، فالنص ، بعامه ، ينتمي
إلى الذات الرواية بأكثر مما ينتمي إلى المروي عنها التي نعلم من المقتبس أن
المجهول عنها أكثر من المعلوم . و الأمر الآخر أن المروي عنها - وهي حقاً
مركز الخبرة التي يصورها النص ، وبؤرتها كذلك - هي بعضُ الذات بقدر ما
يكون الآخر بعضُ الذات ، وبقدر ما تكون المحبوبة بعضُ الذات : مشاعرها ،
أفكارها ، أحلامها ، سعادتها ، شقوتها ، إلخ ، والذات ، على وجه العموم ،
ليست إلا بؤرةٌ تُنظَّم حضور الآخرين ، وتتألف منهم على نحوٍ أو آخر .
ونستطيع أن نقول إن سارة علامةٌ نصيةٌ تشرح الراوي كما تشرح نفسها ،
وربما تشرح الراوي بطبيعتها المضادة لطبيعته عملاً بفكرة أن الضد يتميز
بضده ، وهذا ما يمكن أن نعبرَ عنه بسلسلةٍ من الثنائيات الضدية ، يشير طرفها
الأول إلى الراوي المؤلف ، ويشير الطرف المقابل إلى المروي عنها أو

الآخر: ذكر/ أنثى ، متقف / فطرية ، معتزل / اجتماعية ، عميق / سطحية ، إلخ . ولكن الأمر الأكثر حسماً هو الطبيعة السيرية للسرد التي تسري في " سارة " .

قارن نص " سارة " بنص " أنا " . في النصين مزيجٌ من الخطاب التأملي التحليلي ، والمشاهد السردية . وفيهما تنظيمٌ للمشاهد السردية وفقاً للوجوه المختلفة التي تنطوي عليها الذات. فصل " مَنْ هي " كالعبرة الافتتاحية في " أنا " ، يؤسس لتأمل سارة بوصفها ذاتاً متعددة الوجوه. المقتبس الحالي دالٌّ على أنها تقبل أن تُعرَف على أنحاء شتى . يدعم النص هذه الفكرة ، في موضعٍ آخر ، بقوله : " ذو الوجهين منافق، وذو الوجه الواحد ميت "٣ ، ويضيف إليها أن الشخصية الحقيقية كثيرة الوجوه ، وكل وجهٍ من وجوها يكشف حقيقتها عينها، في مقابل وجهي المنافق اللذين يُقدّم كل وجهٍ منهما حقيقةً مناقضةً لما يُقدّمه الوجه الآخر، وأحد الوجهين كاذبٌ حتماً . وما يفعله السردُ هو تقليبُ الذات على وجوها ، والسعي إلى معرفتها من وجهٍ إلى وجه من وجوها الكثيرة . تلك هي البنية السردية عينها التي يحققها نص " أنا " . وتلك هي السبب الجمالي في انخفاض نسبة الروائية في النص لصالح نسبة السردية النصية .

"سارة" روايةٌ، هي ، في الوقت عينه ، سيرة امرأة ، وسيرة رجل، وسيرة حب .

يستطيع السرد السيري أن يلتصق بالذات الساردة (= انظر " أنا ") ، وأن يهيم بذاتٍ أخرى (= انظر " سارة ") ، وفي حركته من الذات إلى الآخر يستطيع أن يقف موقفاً وسطاً ، فيقيم مسافةً جماليةً بين الذات ونفسها ، لتصير آخر مرئياً .

يفعل هذا شوقي ضيف في نصه السيري الذاتي " معي " .
يبدوّه قائلاً :

" في قرية بجوار دمياط كان يربض مستنقعٌ واسع يشغل أكثر من مائتي فدان ملئ بالأسماك وبنبات البردي وبأزهار النيلوفر (اللوتس) قائمة على سيقانها ليل نهار وكأنما تنتظر موعداً مضروباً ، مظلة برووسها وأعناقها فوق مياه غارقة فيها كأنها دموعها، ويسميتها أهل القرية والريف المصري باسم البشنين وأوراقها تتضام ليلاً للنوم في شكل كأس زمردى ، وتفتح الأوراق في الصباح مع نسيمات السحر وأندائه المتلألئة عن شعلٍ ملتهبة متعددة الألوان بين لازوردي وأرجواني وكهرماني . وعند السيقان تستلقي أوراق عريضة مستديرة تتوسد المياه حول قامات البشنين الهيفاء ، كأنما تدعوها لتكتب عليها بمداد من حولها ، لا ينفد ، ما تشاء . " ٣٥ .

تذكر هذه القطعة بالفقرة الافتتاحية في الصفحة الأولى من نص " الأيام " لطفه حسين. يصف " الأيام " ، في بدايته ، آخر ما رأيته عينُ الفتى المروي عنه . كان ينظر من نافذة البيت، يرى سياجاً يحيط بالبيت ، ويحسد الأرنب لأنها تستطيع أن تتخطى السياج أو تنفذ من خلاله وتأكُل من النباتات خارج البيت . يمكن القول إن المفتاح يهيمن على النص كله ، يهيئنا لتصور جمالي عن قدرة الإنسان على تخطي الأسيجة والعوائق ٣٦ ، أو بعبارة أخرى، يبني أفقاً جمالياً للتوقع السردى . مثل هذا حادثٌ في قطعة شوقي ضيف ؛ فهي تصور خصوبة رائعة في بداية فصولٍ مخصصة للحديث عن البيئة التي نشأ فيها المروي عنه ، وهي بيئة فقيرة جافة ، فالفقرة تؤسس لمفارقة جمالية بين حياة خصبة واسعة ، تبدأ من بيئة فقيرة ضيقة ، ستظل تتسع ، وتتسع ، حتى يتحول الجزء الثانى من السيرة إلى نوع من أدب الرحلات ، جوال في العالم الواسع المتحضر. ومن السهل أن نمضي في المقارنة بين النصين لنخدم حالة من حالات التناص المتعين ، يحثنا على ذلك أن شوقياً تلميذ لطفه حسين ، وهو نفسه يحكي لنا أنه كان يدافع عن أسلوب أستاذه حين يعيبه زملاؤه

الطلاب بوقوعه في التكرير، فيقول إنه تكرير معنوي، يضيف إلى الكلام إضافات ذهنية، وخواطر عقلية، ثم يقرر أن إعجابه بأسلوب أستاذه أثر عليه أسلوبياً وعنايةً بالكليات بعد الجزئيات^{٣٧}.

كما فعل طه حسين، إذ أقام مسافةً بينه وبين المروي عنه، فأسماء الفتى، وأشار إليه بضير الغائب، طفق نص ضيف يفعل، فاستخدم في الإشارة إلى المروي عنه ضمير الغائب أيضاً، وأسماء، أولاً، الطفل، ثم سرعان ما أسماه "الصبي"، وبدايةً من الصفحة الخامسة والسبعين أسماه "الفتى"، وبدايةً من الصفحة الثانية والخمسين بعد المائة أسماه "الشاب" بعد تخرجه في الجامعة، وانتقل إلى كلمة "صاحبي" مع بداية الجزء الثاني، واستمر يستخدمه إلى نهاية النص السيري كله، فظل النص على الدوام يقيم المسافة السردية والجمالية المألوفة بين الراوي والمروي عنه، كأن الذات آخر يتحرك، ويشعر، ويفعل، ويسكن.

تبلغ هذه المسافة بين الراوي والمروي عنه مدىً أكبر من التعقيد حين يتحول المروي عنه إلى قناع يتقنع به الراوي. مثال هذا نص "صفحات من سفر الحياة" لمصطفى عبد الرازق، النص الذي لم يحظ بما يستحق من اهتمام في دراسات الباحثين العرب على الرغم من أهميته وأهمية صاحبه. ويدل عنوان هذا النص على شعور قويٍّ مبكر بأن الحياة سفرٌ، أو هي نص، يقطع منه النص السيري.

يبدأ مصطفى عبد الرازق نصه قائلاً عن عنوان النص :

"هذا هو عنوان كراسات بخط صديقي المرحوم الشيخ حسان عامر الفزاري دفعها إليّ وهو يجود بنفسه، وأوصاني أن أصون سرها سنين ثلاثاً، ثم أنشر منها على الناس قطعاً وضع عليها علامات بخطه، وأتبع ذلك بطبعها جميعاً في كتاب مستقل".^{٣٨}

لمصطفى عبد الرازق "مذكرات مسافر" و "مذكرات مقيم"، وهما أدنى إلى السيرة الذاتية وأدب الرحلات بوضوح. ومع هذا فإن محتوى

صفحات من سفر الحياة " أغنى سيرياً من المذكرات الأخرى . والحيلة السردية ههنا مألوفة . ذلك أن الشيخ حسان قناعاً للذات الراوية التي دونت الفقرة ، وهو من وراء القناع يريد أن يتحرر من الحرج الذي يصحب السير الذاتية. ومع هذا فإنه قد حذف من السيرة كثيراً ، وأسند الحذف تخيلياً لقناعه الشيخ حسان . وتشير الفقرة بهذا إلى طبيعة السرد السيري التي تشتمل على آليات للحذف ، والاختيار ، والتأويل ، متجنباً ما لا يقال ، وما يُراد ألا يقال ، وما لا حاجة إلى أن يقال ، وسائر ضروب المسكوت عنه . وقيمة تقنية القناع في سياقنا الحالي أنها تدل ، دلالة قاطعة ، على أن الخيال له فعالية في السرد السيري أكبر كثيراً مما نسميه الذاكرة ، والصدق ، والواقع ، والتاريخ .

ينابيع الشمس :

" ينابيع الشمس " نصٌ سيريٌّ لعبد الوهاب البياتي ^{٣٩} ، يمثل سيرة الشاعر في صحبة الشعر ، ويمثل عنوانه استعارةً فعالةً كاشفةً عن طبيعة الخبرة السردية التي تتشكل عبر النص ؛ ذلك أن النص نوعٌ من العودة إلى الينابيع ، أو إلى المصادر التي انبثقت عنها شمس الشعر وطلعت على نفس الشاعر ، وهو ، بهذا ، استرجاعٌ Flash back يسترجع القصة من بدايتها ، ويمضي بها طويلاً حتى يضع مراسيه عند الحاضر الذي يُكتب فيه النص .

يقول البياتي :

" ما كان لي أن أعود إلى كتابة تجربتي الحياتية - حيث يكون الشعر فيها قسماً مع سيرة الذات - لولا هاجسٌ كان يرادني كلما أخذ ذهني في الاستغراق ، وكلما استرجعت الماضي باحثاً عن نفسي التي أضحت نهياً بين من استوقفتُ لديه ، أو مَنْ وقف هو لديها. ذلك أن ما لم يُذكرَ يبقى هو الأهم ، وإن المرء ليظل مأخوذاً بالجديد المسكوت عنه أو الهامشي المحال خارج الاستدعاء بسبب الاتهامك بالأساسي المألوف

الذي كثيراً ما يُسَنَحَبُ الوقوف عنده ، وتجليته انسجاماً مع
العُرفِ الكتابي ليتشكل منه ما يُصْطَلَحُ على تسميته ب (السيرة)
autobiography " ٤١ .

يدل المقتبس على أن الشعر قسيم الذات، يزاحمها، ويزيحها ، أو يزيح
تاريخها الشخصي المتعين، ويسكن السيرة وحده . وحين تكون السيرة مسكونةً
بالشعر فإن السرد السيري لا بد له من أن يحاورَ الشعر طول الوقت . لا
يحاوره ، فحسب ، بأن يجعل المسرودَ أخباراً خاصةً بالقصائد، والدواوين،
ولقاءاتٍ مع أدباء ومتقنين، وكتب كذلك ، كلها أحاطت بظهور القصائد ، أو
اتصلت بالشعر، مع إيراد مقتطفات من الشعر في بعض المواضع ، لتحل هذه
المسرودات جميعاً محل ما ألفه العُرف الكتابي ، واصطلح على تسميته
بالسيرة، من أخبار شخصية ، ووقائع حياة عامة . ولكن النص يحاور الشعر،
فوق هذا كله ، بأن يستمد منه الرؤيا الشعرية نفسها ، لتهيمن على السرد ،
فيصير السرد ممسوساً بالشعر إلى حدٍّ كبير . ولأجل هذا تتطلق
الكتابة السيرية في النص من حركة إزاحة ، تزيح المألوف ، الذي يَعُدُّه
العُرف أساسياً ، وتستدعي المنسي، المسكوت عنه ، المُهْمَش . وتشكل حركة
الإزاحة والاستدعاء هذه : إزاحة الشخصي، واستدعاء الشعري، قانون تشكيل
نص الحياة الذي يتناوله النص السيري بالتأويل والتركيب السردى .
يقول :

" هذه خطوطٌ عامةٌ لرحلةٍ طويلةٍ قمتُ بها في شبابي
الباكر عبر الحرائق الشعرية التي كنتُ أحترق بها، وهي لم تكن
رحلتي الأولى ولا الأخيرة في الكشف عن صفحات هذا الإنسان
الذي عاش في هذه البلاد العريقة التي ننتسب إليها . كما أن
سيرتي الذاتية ارتبطت بالخطوط العامة لهذه الرحلة الطويلة فإذا
وضعنا إلى جانبها سيرتي الذاتية المرتبطة برحلةٍ لي أخرى
طويلةٍ في الكشف عن صفحات نفس هذا الإنسان في ظل

الحضارة العربية - الإسلامية العظيمة ، لاكتملت أجزاء الصورة

... " ٤٢ .

يقدم " ينابيع الشمس " صورة ناقصة من جهتين : الجهة الأولى أنه يستبعد الشخصي، مستبقياً منه ، فحسب ، أثر انتمائه إلى السياق الأوسع ، إلى العراق العريق ، دون أن يستغرق في أحوال هذا البلد، ودون أن يرتفع بعرض أحوال البلد إلى سياقها الأوسع ، سياق الموقف الحضاري المعاصر الذي تقفه الحضارة العربية الإسلامية العظيمة وسط العالم الكبير، مع تقدير أن الحضارة متصلة بالشخص ، تصب آثارها في نفسه عميقة قوية . وجهة النقص الأخرى أنها لم تستطع أن تقدم إلا خطوطاً عامةً لرحلة طويلة مع الشعر. ويدل تعبير " خطوط عامة " على الوعي بأن السرد السيري في " ينابيع الشمس " يتناول عشرات من المشاهد والخبرات، غنية بالتفاصيل، لا يمكن للنص استيعابها سرداً استيعاباً كاملاً أو قريباً من الكامل ؛ فهو، بالضرورة، ناقص . أما كلمة " رحلة " فهي تشير إلى تفاعل النص السيري مع أدب الرحلة . ولا غرابة في افتراض هذا التفاعل النصي بين السيرة وأدب الرحلة ؛ فالراوي رجل قطع الشوط الأعظم من عمره مرتحلاً مغترباً ، يخرج من بلد إلى بلد ، فصارت سيرته طائفة من الرحلات يعقب بعضها بعضاً . ولم يستعر النص من أدب الرحلة العين الجواله التي تجتهد لفهم البلد التي تزوره ، وإنما استعار النقلات في المكان ، والترتيب الخطي للمسردات من الطفولة الأولى إلى حاضر الكتابة .

وللنص السيري موقف من المكان . يقول :

" ... أما تجربة الشاعر، فهي تجربة مكانية وزمانية

كونية . وإذا ما عدت إلى تشبيه حالتي بحلة الطائر فإن المكان

بالنسبة للشاعر يشبه العش بالنسبة للطائر، كما أن الهندسة

المعمارية للمكان أو الفنية بالأصح التي تظهر في عمل الروائي

أو المسرحي ، لا تظهر بشكل عياني أو مباشر أو ظاهر في

العمل الشعري، فالقصيدة الشعرية تمتص رائحة المكان ولونه ونوره وتنعكس في شكل آخر، قد تنعدم الصلة بينه وبين الأصل أو تكون موجودة، ولكنها لا تظهر للعيان، أو أنها تظهر أحياناً، ولكن بشكل فني. " ٤٣ .

كون تجربة الشاعر مكانيةً زمانيةً يعني أنها حقيقية واقعية. ولكن المكان فيها لا يتخذ الشكل المسرحي الذي يمثّل للعين، وتبرز ملامحه، بل يأخذ شكلاً شعرياً، من رائحة، ولون، ونور، يبدو الشكل خلفية بعيدة يراها طائرٌ محلق، أو يراها من عشه العالي. يريد النص أن السرد لن يلتزم بتقنية الوصف في تناوله للمكان، على نقيض المؤلف في المسرح، والرواية، وأدب الرحلة، جميعاً. يتفاعل النص السيري سلباً مع هذه الأنواع في شأن تفاصيل المكان. يزيح النص السيري ما هو مادي من معلومات شخصية، وصفات مادية للمكان، ويتبنى الرؤيا الشعرية بوصفها استراتيجية منظمّة للسرد، لا يعنيه من الشخصي والمكاني إلا القليل الذي يمكنه أن يكون علامة نصية رؤوية إذا صح التعبير. من ثمّ يغدو القانون المنظم للتفاصيل السردية هو عرض التفاصيل عرضاً مجملًا بحسب ما يوافق الرؤيا الشعرية أو الإنسانية التي تهيم على النص السيري.

يقول :

"... وكانت حكايات جدتي وأمي والحكايات الأخرى التي كنت أقرأها في الكتب العربية القديمة تُغذي هذه الرؤية بالتفاصيل والروايات والقصص، وهذا ما جعلني أحس بأن الزمن الذي عاشته الإنسانية هو زمن دائري أكثر مما هو زمن أفقي، لأن الزمن الأفقي لا يمكن أن يُعيد نفسه، وهذا ما جعلني أيضاً لا أكتفي بالحكاية أو القصة أو الحدث أو المثل، وإنما أبحث عما يختفي وراء كل منها، وأبحث عن القوى الدافعة أو الخالقة لهذا المنحى أو لهذه الرؤية أو لهذه الحكاية. " ٤٤ .

هنا تظهر كلمتا " الرؤية " و " التفاصيل " في اتصالٍ بالسرد :
 "روايات " و "قصص". وهنا يقول الراوي صراحةً إنه لا يكتفي بتفاصيل
 الحكاية، أو تفاصيل الأحداث المسرودة، وإنما يسعى إلى أن يلتصق ما
 وراءها ، ما يسميه بالقوى الدافعة أو الخالقة . هذا ، بالضبط ، ما نسميه
 بالرؤيا الشعرية التي تهيمن على السرد في " ينباع الشمس " .

لأجل هذا ينحاز النص السيري للخطاب التأملي إلى درجة أن أجزاء
 كبيرة من النص يمكن ، بغير مبالغة ، أن نرى فيها مقالات رأي يعرض فيها
 الكاتب آراءه المهمة في قضايا أدبية وثقافية مختلفة .

يجعل الكاتب آراءه ، بالضرورة ، على هامش أحداث قليلة من حياته
 البعيدة في صحبة الشعر، حتى يظل النص سيرياً بطبيعة الحال . يقول مثلاً :

"..... وكان لا بد وأن تختفي هذه الثنائية الكامنة في

القصيدة الكلاسيكية الحديثة حتى تصبح موسيقى الشعر جزءاً

عضوياً مكملاً للتجربة الشعرية نفسها، وبعداً ثالثاً يحمل نفس

ملاح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري و الوجداني ... " ^{٤٥} .

هذا رأيٌ طبعيٌّ مألوفٌ من شاعرٍ كبير، ظهر في أفق قصيدة الشعر
 الحر الجديدة ، وذهب مع أقرانه إلى ضرورة أن تخضع القصيدة لما يُسمّى
 التجربة الشعرية، وفي ضوءها يتحتم أن ينشأ تلاحمٌ عضويٌّ بين موسيقى
 القصيدة والإيقاع النفسي ، وما يتأسس الإيقاع فوقه من أساسٍ فكريٍّ ووجداني
 . مثل هذا الرأي كثيرٌ في " ينباع الشمس " يطول بنا العرض إذا حشدنا منه
 النماذج، وما أوردناه يكفي . وسيظهر، بعد قليل، الحجم الكبير الذي يملؤه
 الخطاب التأملي، خطاب الرأي والرؤيا ، من حجم الكتاب .

لا بد لنا أن نوضح أن هذا الخطاب التأملي الفكري لا يزال معلقاً على
 وقائع مستعادة من السيرة الشعرية للراوي . من ثم لا يمكن للنص أن يتجاهل
 سرد الوقائع لكي يبقى ، على الأقل ، سيرياً، مهما يكن متحرراً مما أسماه
 العُرفُ الكتابي . بل إن " ينباع الشمس " قد استسلم لسرد الوقائع في مساحةٍ

غير قليلةً منه ، فتحول في مساحته تلك إلى سرد الذكريات . ولكن السرد ظل محافظاً على الرؤية الشعرية في سرد الوقائع .

هذا ما يمكن أن نتبينه من المقتبس التالي :

" وقد وقعت لي أحداثٌ كثيرة في طفولتي، أذكر منها أنني في أحد الأعياد وقعت من أعلى سلم البيت إلى أسفله ، وقد أصبتُ برضوضٍ كثيرة وشديدة ، ولكني لم أبك ولم أصرخ، فظن أهلي أنني لم أصبْ بأذى ، ولكنني كنت أشعر بآلامٍ هائلة، وأخبرت أمي همساً بأن آلامي لا تُطاق ، فطلبت من والدي استدعاء (المجر) وهو الطبيب الشعبي الذي كان يقوم بتجبير كسور العظام ، وقد اكتشف هذا الرجل أن إصابتي كانت بالغة ، هذه القدرة على تحمل الألم نتجت من الرياضة الروحية التي كنت أمارسها . " ٤٦ .

هذا المقتطف استثناءً في موضعه، فهو يرد في مساحةٍ طويلةٍ من الخطاب التأملي، ولن يكون غريباً أن يشعر القارئ لها بطعمٍ غريبٍ في موضعها ، لأنها سرديّة ، وقائعيّة ، وسط خطابٍ تأمليٍ طويل . ولكنّ بنية السرد في هذا المقتطف ستكون بنية السرد الوقائعي حيث يكون السرد وقائعيّاً في جسم السيرة كلها .

إنه أدنى إلى الذكريات . يشير إلى ذلك تصديرها بكلمة " أذكر " .
والمشهد مسروودٌ إجمالاً ، متروكةً تفصيلاته إلى حد كبير، مُكتَفَى فيها ب "الخطوط العامة" الضرورية . ثم ، بعد هذا ، تأتي الجملة التأويلية التي تكشف أن الدافع إلى استحضار المشهد ، والترتيب الذي صيغ عليه ، إنما يرجعان إلى معنىٍ عام متصل بالرؤيا الشعرية، يمثله، وهنا، فكرة تحملُ الألم العظيم وفاقاً لرياضةٍ روحيةٍ عميقة . ولعل قارئ شعر البياتي يستطيع أن يلتمس في هذه الفكرة رؤيا عامة تجلّل نصوصه الشعرية وتفسرها إلى حد بعيد .

قلنا إن هذا المقتطف ورد في مساحة يسودها الخطاب التأملي . علينا الآن أن نحصر هذه المساحات من حجم السيرة . وفي تقديرنا أن الصفحات الستين الأولى يسودها الخطاب التأملي ومقالات الرأي . وبدايةً من الصفحة الثانية والستين ، وصولاً إلى الصفحة الثالثة والأربعين بعد المائة ، نجد سيلاً من الذكريات مرتبة زمانياً في معظمها . وبدايةً من الصفحة الرابعة والأربعين بعد المائة ، إلى الصفحة السابعة والسبعين بعد المائة ، آخر الكتاب ، عاد الخطاب التأملي إلى حضوره المهيمن .

وللمؤلف أن يقسم كتابه كيف يشاء ، ولتقسيمه الاحترام كله ، ولكن ، من منظور تفاعل النص مع الأنواع الكتابية المختلفة ، ينقسم الكتاب أفقياً إلى هذه الأقسام الثلاثة ، التي يكون فيها الخطاب التأملي قوسين يحيطان بسيل من الذكريات .

أما رأسياً فإن حوار النص السيري مع أدب الرحلات ، والرواية ، والمسرحية - على ما تقدم - حوار ملحوظ . وأعلاها كلها حوار النص مع الشعر الذي ألقى بظله على النص كله ، فحدد ما يروي من نص الحياة ، وما يستبعد منه ، وشكل لغته السردية المفعممة بالرؤيا الشعرية، وأقام داخل النص السيري مجتمعاً من الكتب، والأدباء، والمثقفين ، والخبرات الشعرية ، والنصوص الشعرية كذلك .

ولعل الوقوف على خرائط التفاعل النصي ، على النحو الذي نرسمها عليه ، يُغني النصّ بأكثر مما يفعل تفتيته إلى حشود من المقتبسات التي يُضمّن بها النصّ نفسه جذازات من نصوص أخرى .
النصوص محاورات لا شطايا ، بغير شك .

- ¹ شوقي ضيف : الترجمة الشخصية - القاهرة - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨٧م - ص ٥ .
- ² إحسان عباس : فن السيرة - بيروت - دار صادر - ط ١ - ١٩٩٦م - ص ٥ ، ٦ .
- ³ نلاحظ في ثنايا الكتاب التفاتاً كثيراً إلى السير التي هي تراجم من قبيل عبقریات العقاد ، إلى جانب السير الذاتية التي هي نوع أدبي خاص ، وهذا يقوِّي الطابع التاريخي للكتاب .
- ⁴ انظر : يحيى إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث - القاهرة - النهضة المصرية - ط ١ - ١٩٧٥ . وانظر : محمد عبد الغني حسن : التراجم والسير - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨٠ . وانظر : جابر قميحة : منهج العقاد في التراجم الأدبية - القاهرة - النهضة العربية - ١٩٨٠ (منظوره لا يختص بالسيرة الذاتية) . وانظر : ماهر حسن فهمي : السيرة تاريخ وفن - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨٠ . وانظر : أميمه عبد الرحمن : الترجمة الذاتية لدى المازني - القاهرة - ماجستير بكلية الألسن قسم اللغة العربية - ١٩٩٠ .
- ⁵ أورد مصطفى نبيل في كتابه : سير ذاتية عربية : من ابن سينا حتى علي باشا مبارك (القاهرة - دار الهلال - كتاب الهلال - ع ٤٩٥ - مارس ١٩٩٢م) ثمانية من هذه الكتابات : لأبي علي بن سينا ، والمؤيد لدين الله داعي الدعاة الشيرازي ، الإمام الغزالي ، عمارة بن أبي الحسن اليميني ، أسامة بن منقذ ، لسان الدين الخطيب ، ابن خلدون ، علي باشا مبارك . ولكن بكر بن عبد الله أبو زيد (العلماء الذين ترجموا لأنفسهم : السير الذاتية - الرياض - وزارة الإعلام - ط ١ - ١٤٠٥ هـ) أحصى ٨٧ كاتباً ترجم لنفسه في التراث العربي ثم أشار إلى مقال أورد أسماء أخرى . وهذا كله يكشف حقلاً معرفياً غنياً يستحق العكوف عليه .
- ⁶ انظر : شكري المبخوت : سيرة الغائب ، سيرة الآتي : السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطف حسين - تونس - دار الجنوب للنشر - ط ١ - ١٩٩٢م . وانظر : محمد الباردي : عندما نتكلم الذات : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - دمشق - اتحاد الكتاب العرب - ٢٠٠٥م .
- ⁷ عمر حلي : (مقدمة) : فيليب لوجون : السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي - الترجمة والتقديم : عمر حلي - بيروت - المركز الثقافي العربي - ط ١ - ١٩٩٤م - ص ٥ .
- ⁸ تهاني عبد الفتاح شاكر : السيرة الذاتية في الأدب العربي : فتوى طوقان وحبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجاً - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ١ - ٢٠٠٢م - ص ٥ .
- ⁹ شوقي ضيف : الترجمة الشخصية - ص ١١ .
- ¹⁰ عبد العزيز شرف : أدب السيرة الذاتية - القاهرة - لونجمان - ١٩٩٢م - ص ١٨ .
- ¹¹ هذا تعبير محمد الباردي في كتابه السالف .
- ¹² هذا تعبير شكري المبخوت في كتابه السالف .
- ¹³ يمكن أن نكتفي بقراءة مقدمة أليكس هاليبي : مالكولم إكس : سيرة ذاتية - ترجمة : ليلى أبو زيد - بيروت - بيسان للنشر والتوزيع - ط ١ - ١٩٩٦م - ص ٥ - ٩ . ومالكولم إكس ثائر

أمريكي أسود ، كافح ضد العنصرية ، وشجعه إسلامه وحجه إلى مكة على دعوته ، وقد لقيت سيرته كتاريخه اهتماماً كبيراً وقراءة واسعة بوصفه مثلاً للمناضل الكبير .

¹⁴ السيرة الشعبية للحلاج - دراسة وتحقيق : رضوان السح - بيروت - دار صادر - ط ١ - ١٩٩٨ م .

¹⁵ محمد شكري : الخبز الحافي - دار الساقي - ١٩٨٢ م .

¹⁶ راجع استعراض تهاني شاكراً للتعريفات : السيرة الذاتية في الأدب العربي - ص ص ٩ - ١٦ .

¹⁷ فيليب لوجون : السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي - ص ١٠ .

¹⁸ Encyclopedia of literature and criticism, university of Wales, Cardiff, p.567.

¹⁹ Ibid, p.72, and see p.513. see also, Saint Augustine, Confessions, Oxford world's Classics, 3005.

²⁰ Robert Huntington Fletcher, A History of English Literature, Blackmask online, 2002, p.77.

²¹ Charles Darwin, The Autobiography, edited by his son : Francis Darwin, <http://esnips.com/web/ebookd4u>.

²² Adolf Hitler, Mein Kempf. London, Hurst and Blackett LTD.,2000.

²³ M.K.Gandhi, An Autobiography, or the story of my experiments with truth, translated by Mahadev Desai, Bombay, Gandhi Book Center, 2006.

²⁴ فيليب لوجون : السيرة الذاتية - ص ٨ .

²⁵ p3 Stravinsky, Igor; An Autobiography, New York, Simon and Shuster,1963,

²⁶ في كتاب " الذاكرة الجديدة " (القاهرة - دار ميريت - ٢٠٠٢ م) حاولنا أن نقرأ الرواية الجديدة في ضوء تصور للذاكرة يراها وظيفة من وظائف الخيال ، ويرى التذكر في النص الأدبي تخيلاً على الحقيقة .

²⁷ انظر: جيرار جينيت : عتبات : من النص إلى المناص - ترجمة : عبد الحق بلعابد - تقديم :

د. سعيد يقطين - الجزائر - منشورات الاختلاف - ط ١ - ٢٠٠٨ م .

²⁸ عباس محمود العقاد : أنا - المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد - مج ٢٢ - بيروت - دار الكتاب اللبناني - ط ١ - ١٩٨٢ م - ص ٢٧ .

²⁹ السابق - ص ١٢٧ .

³⁰ عباس محمود العقاد : عالم السدود والقيود - ضمن : السيرة الذاتية - الأعمال الكاملة - مج ٩

- يحتوي المجلد : عالم السدود والقيود، وسارة ، وفي بيتي - بيروت - دار الكتاب اللبناني - ط ١ - ١٩٨٢ م - ص ١١ .

³¹ السابق - ص ١١ - ١٢ .

- 32 طاهر الطناحي : (مقدمة) أنا - مصدر سابق - ص ٢١ - ٢٢ .
- 33 سارة - مصدر سابق - ص ٢٠٣ .
- 34 السابق - ص ٢١٧ . ولقد تابع الفصل التحليل لفكرة تعدد وجوه الذات الواحدة ص ٢١٧ - ٢١٩ ، ويمكن أن تكون هذه الصفحات نموذجاً للحضور القوي للخطاب التحليلي التأملية .
- 35 د. شوقي ضيف : معي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة مكتبة الأسرة - ٢٠٠٣ م . ص ٩ .
- 36 تقتضي الأمانة العلمية أن أنبه إلى أن هذا الفهم قد استفدته من المحاضرات التي كان يملئها علينا أثناء الطلب أستاذنا المرحوم الدكتور مصطفى ناصف .
- 37 السابق ص ١٤٦ - ١٤٧ .
- 38 مصطفى عبد الرازق : من آثار مصطفى عبد الرازق - تصدير : علي عبد الرازق - تقديم : د. طه حسين - القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٧م - ص ٧٩ . والنصان الآخران المذكوران في المصدر نفسه .
- 39 عبد الوهاب البياتي : ينابيع الشمس : السيرة الشعرية - دمشق - دار الفرق - ط ١ - ١٩٩٩ م .
- 40 قال البياتي : " وهكذا فإنني كلما كتبت قصيدة جديدةً اكتشفت بعد كتابتها بعض صور الطفولة المرعبة ، ومشاهد الفقر والقتل والدمار والخراب المادي لبغداد في الأربعينيات ... " ص ٥١ . وقال : " عندما أبدأ بكتابة قصيدة جديدة فإنني أعود إلى مكونات المدينة التراثية العتيقة بغداد حيث الطفولة وإماضات الولادة الشعرية الأولى " ص ٥٤ . هذا النصان يكفيان الآن استدلالاً على معنى ينابيع الشعر التي يلتبسها الشاعر في سيرته .
- 41 السابق - ص ٥ .
- 42 السابق - ص ١٤٨ .
- 43 نفسه - ص ٥٩ .
- 44 نفسه - ص ١٥ .
- 45 نفسه - ص ٢٧ .
- 46 نفسه - ص ١٧ .

